

Gubernamentalidad neoliberal, muralismo y resistencia política en el barrio de La Boca

Luis María Blasco

Observatorio de Patrimonio y Políticas Urbanas de
la Ciudad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

Desde la asunción de Mauricio Macri al frente de la gobernación de la Ciudad de Buenos Aires, en el año 2007, el barrio de La Boca es blanco de un proceso de *gentrificación*. Donde el Estado del GCBA promueve cambiar el *perfil* de la población del barrio y atraer inversiones privadas en conjunto con una población de un mayor poder adquisitivo. Provocando así la expulsión de los habitantes históricos mediante el encarecimiento de las viviendas, de los servicios públicos, etc.

En paralelo a ello ha tenido lugar un proceso de construcción de memoria en el espacio público, una serie de marcas que buscan suscitar una conexión con ciertos acontecimientos: la exclusión y expulsión de quienes pueblan el barrio, los desalojos, incendios, pibes muertos de forma violenta, cierre de programas sociales, falta de espacios de recreación y deportivos.

Este trabajo, entonces, reflexiona acerca de las luchas materiales y simbólicas por la construcción de memoria en el espacio público; poniendo el acento en el carácter histórico, dinámico y de lucha que tienen los procesos de construcción de identidad social en los que la memoria se materializa como resultado de las relaciones de poder y de las resistencias al poder.

Para ello se retoma el caso del mural realizado en la avenida Don Pedro de Mendoza y Ministro Brin. A partir de este acontecimiento, se intenta ejercer una lectura sobre el terreno de producción de memoria en la Ciudad de Buenos Aires, tomando en cuenta que esta se realiza desde diversos *dispositivos* que articulan elementos heterogéneos con la finalidad de producir ciertos efectos.

Palabras clave: gubernamentalidad neoliberal; muralismo; dispositivo de memoria.

Artículo recibido: 21/10/15; **evaluado:** entre 22/10/15 y 10/12/15; **aceptado:** 17/12/15.

Emergencia del muralismo como movimiento artístico

En la historia plástica de la Argentina, la pintura mural ocupa un lugar subalterno en relación con otras técnicas. El mural más antiguo que se conoce en Buenos Aires está en la Iglesia del Pilar ocupando la pared trasera del altar de La Dolorosa. Fue ejecutado al fresco y fechado en 1735.

Sin embargo, el muralismo como movimiento artístico en nuestro país se desbloquea recién en 1933 con la visita a la Argentina del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros. Hasta ese entonces y en nuestro país, el muralismo solo podía ser entendido como un conjunto de obras aisladas, meramente decorativas.

A partir de la visita del artista mexicano, se despliegan en la Argentina tres líneas de fuerza del muralismo moderno: La primera la conformaron artistas ligados a la izquierda; algunos de los cuales trabajaron con Siqueiros en el mural *Ejercicio Plástico* (1933). Algunos de sus adherentes fueron Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa y Juan Carlos Castagnino.

La segunda, compuesta por artistas como Alfredo Guido y Jorge Soto Acébal, tenían una relación más estable con los encargos estatales.

La tercera y última propuesta la constituye la obra de Quinquela Martín, quien proponía una mayor injerencia del Estado como motor del muralismo, como sucedía en el modelo estadounidense.

Es así como, hacia la década de 1930, Buenos Aires verá emerger un conjunto de obras murales que se sumarán a la de períodos anteriores.

Las ideas del primer movimiento, vinculado a los artistas que articulaban el arte con la política, no lograron prosperar. En parte por la falta de encargo por parte del Estado; así, sus murales se realizaron principalmente en ámbitos privados. En oposición, la segunda corriente recibió numerosos encargos, por ejemplo: decoraciones en el Ministerio de Economía, el Ministerio de Obras Públicas, el Ministerio de Guerra, así como encargos de instituciones privadas y asociaciones civiles como la Sociedad Rural o el Automóvil Club Argentino. Por último, la tercera corriente, se desbloquea hacia 1936 con la intensa producción de Benito Quinquela Martín, quién inaugura dieciséis murales en la escuela Pedro de Mendoza, al año siguiente cuatro más y así — aunque iría mermando—, hasta 1970.

La obra de Quinquela Martín tempranamente se distanció de la figura de Siqueiros, puesto que consideraba que el arte debía tener un mensaje apolítico. Así, su obra estará centrada en pintar las costumbres populares, el folklore y el trabajo entendido como lección moral. Es decir, retomaba escenarios propuesto por Siqueiros, pero desprovistos de los contenidos de denuncia de las condiciones de producción del sistema capitalista moderno.

El artista percibió el surgimiento de un nuevo muralismo a mediados de los años treinta, entendido como un arte destinado a un público masivo. Su propuesta mural no fue disonante y no incomodó a los distintos arcos políticos. El artista representaba una Argentina moderna, inmigrante, trabajadora y honesta que no resultaba ajena al Partido Socialista y tampoco incomodaba a los conservadores.

Sin embargo, y pese a que el mismo Quinquela declarará que su arte no era político; sin dudas, sus acciones tenían un sentido politizante. La elección de representar las costumbres populares, la

donación de terrenos y murales, su descendencia popular y su radicación en el barrio de La Boca engrandecieron su figura pública. Sin buscarlo, el artista reavivó la discusión entre arte y política.

Posdictadura y muralismo

Si entre 1974 y 1976 el exilio de Ricardo Carpani y Rodolfo Campodónico marcarían simbólicamente una clausura de experiencias en el arte mural argentino —en un contexto caracterizado por la represión sistemática y generalizada—, el Primer Encuentro Latinoamericano de muralistas en julio de 1997, con la presencia de ambos, abrirá las puertas a nuevas generaciones ávidas de experiencias, en un nuevo contexto social, político y artístico.

En los días que duró el encuentro, las exposiciones abordaron las realizaciones de murales, textos críticos y distintas experiencias de una amplia diversidad de artistas (dada por sus concepciones del arte, por sus posiciones políticas y formaciones). Sin embargo, esta heterogeneidad supuso temas en común entre los convocados, a saber: cierto grado de militancia política, reivindicación del muralismo latinoamericano como camino a seguir; también coincidieron en la especificidad del oficio del muralista y en la necesidad de una legislación que fomente y preserve el arte mural en el país; en distinguir la obra mural por su involucramiento con el entorno comunitario, la participación colectiva, la aceptación de variantes técnicas y estéticas; en la visión de las grandes ciudades como un campo complejo por la saturación de imágenes visuales y en la amplitud del trabajo de grupos de artistas que se desarrollaron durante los últimos quince años fuera del entorno de la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores. Esta última consecuencia hizo que un año más tarde se tratará de repetir la experiencia en la ciudad de Corrientes, sin embargo, el encuentro arrancó con polémica. Hubo censuras sobre algunos grupos —en concreto a Néstor Portillo por su trabajo en el sindicato de la educación— y finalmente terminó antes de lo esperado.

Los imperativos comerciales y la necesidad de renovar la oferta terminaron por distorsionar la corriente pictórica más importante desarrollada en nuestro continente con un perfil característico propio e inédito. También otras voces, provenientes de otros ámbitos lo fueron transformando: artistas *amateurs* o formados que emergían de subculturas urbanas vinculadas con la juventud, el diseño y la cultura rock que no se vinculaban necesariamente a organizaciones sociales y políticas.

Sin embargo, a comienzos del siglo veintiuno en la Ciudad de Buenos Aires se destacarán algunas experiencias donde prevalecieron los aspectos políticos y militantes por sobre lo estético y técnico, a saber: la revalorización del mural móvil que sirvió de base a organizaciones sociales para expresarse en marchas, piquetes y demás acciones de resistencia. También es menester destacar

cierta recurrencia a la realización de murales conmemorativos a partir de hechos que marcan o conmueven socialmente, donde el mural se emplaza en un espacio, cuyo objetivo es la construcción de memoria. Caso concreto: el mural central acerca de la masacre de Cromañón, *Atrapados*, frente al edificio donde ocurrió el hecho. En esta línea, aunque en la provincia de Buenos Aires, se destaca también el mural realizado por el grupo Contraluz en homenaje a Maximiliano Kosteki y Dario Santillán, asesinados por la policía en julio del 2002 en la localidad de Avellaneda.

La ola amarilla

La asunción de Mauricio Macri al frente de la gobernación de Buenos Aires supuso algunas marchas y contramarchas para esta corriente artística. A finales del 2008 se aprueba la Ley n.º 2991, la Ley Concurso de Obra Mural. La iniciativa impulsada por el legislador de la Coalición Cívica, Di Filippo, en conjunto con otros legisladores y muralistas supuso algunas reivindicaciones históricas: concurso público para los artistas o cooperativas de trabajo, la separación de los salarios y los materiales, la obligación de poner en concurso una determinada cantidad de lugares y criterios de selección, etc. Todo esto suponía una profesionalización de la actividad mural.

Sin embargo, la gestión macrista veta la ley un año después y pone en marcha la Ley de Mecenazgo, cuyo objetivo es incentivar la participación privada en el financiamiento de proyectos culturales, donde el Estado se posiciona como gerenciador, dejando en manos de empresas privadas la decisión unilateral del fomento cultural, generando políticas superpuestas que no siempre responden a las necesidades culturales de los ciudadanos.

Estas políticas de cuño neoliberal desbloquearon en la Ciudad de Buenos Aires dos tipos de propuesta mural. La primera, una propuesta portadora de nuevas construcciones culturales: utopías tecnológicas, más portadoras de valores de consumo, de un espacio público mercantilizado y regulado por las leyes del mercado y el *marketing*. La segunda, una propuesta que resiste a esas lógicas de mercado y se constituye como una práctica estética política, que recupera el muralismo como arte social, como memoria pública visual, simbólica, de acontecimientos sociales y políticos que marcan la historia y a la sociedad. En este sentido, esta línea de fuerza que se viene desarrollando desde la crisis del 2001 hará del mural un elemento táctico del dispositivo de memoria. Una tecnología que permitirá la construcción de *contramemorias* (Raymond Williams, 1997) en tanto pueda recuperar lo descartado por la tradición selectiva hegemónica.

Estas intervenciones urbanas adquieren sentido al formar parte del dispositivo memoria. Esta categoría de corte foucaultiana implica:

Un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos (Foucault, 1992).

De lo dicho, se desprende que: para funcionar como dispositivo productor de memoria, el mural tiene que dejar de ser tal por su captura en una red, cuyas líneas son prácticas discursivas y no discursivas, donde la producción de memoria es siempre efecto de la puesta en relación de estos elementos heterogéneos.

Arte, memoria y política en el barrio de La Boca

Como se observó en el apartado anterior, la asunción de Mauricio Macri al frente de la gobernación de la Ciudad de Buenos Aires en el año 2007 desbloqueó la aparición de una filosofía de Estado que motoriza el buen funcionamiento del mercado como la matriz a partir de la cual debe organizarse la vida social, tanto en el plano individual como colectivo.

En este sentido, la ofensiva neoliberal contra las culturas de identidad y el derecho a la vivienda que sufre el barrio de La Boca ha impulsado la resistencia de vecinos organizados que reaccionan con el fin de ejercer su derecho a la participación y comprometerse con los procesos de construcción del barrio y su identidad.

Es el caso de la organización barrial La Boca Resiste y Propone, quien ha encontrado en los murales una forma de expresión estética y política para el petitorio que surgió de la marcha realizada el 4 de diciembre de 2014, cuya consigna fue: "Basta de pibes y pibas muertos en el barrio. Por un presente con inclusión, para un futuro digno". Consigna que congregó a diversas organizaciones políticas, ciudadanos, docentes y víctimas de la violencia institucional para denunciar que el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires planifica un barrio habitable selectivamente por el turismo, desplazando a los vecinos originarios que padecen las consecuencias de vivir en situaciones de extrema vulnerabilidad habitacional.

De allí en más, la organización barrial —en conjunto con artistas populares— llevaron a cabo cinco murales: el primer mural, pintado por Freddy Filete Fernández y Los Fileteadores del Conurbano, en Brandsen y Garibaldi, tuvo como eje el reclamo por los espacios deportivos para chicos y

adolescentes y el rechazo a la propuesta del Club Boca Juniors de construir un estadio *shopping* en los terrenos de Casa Amarilla; el segundo mural, del artista Lucas Quinto, en Ministro Brin y Don Pedro de Mendoza, se centralizó en el derecho a la vivienda digna; el tercero, del reconocido muralista, escultor y escenógrafo Omar Gasparini, en California y Don Pedro de Mendoza, tuvo como objetivo lograr que el parador La Boquita, cerrado tras el asesinato de Gonzalo Reynoso, se transforme en un espacio recreativo para los pibes del barrio; el cuarto, de Liber Escribano, en La Madrid y Martín Rodríguez, resiste el vaciamiento educativo y al arbitrario cierre del Programa Puentes Escolares; el ultimo, frente al CESAC n.º 41, en Ministro Brin al 800. Todos los murales se presentan con un perfil transformador y de concientización social, trabajando diversos ejes como: vivienda, educación, gatillo fácil, salud, etc.

La experiencia que se analiza es la llevada a cabo el 6 de marzo de 2015 en las calles Ministro Brin y Don Pedro de Mendoza. Esa mañana la organización barrial La Boca Resiste y Propone junto al muralista Lucas Quinto llevaron a cabo la producción del segundo mural titulado *Derecho a la vivienda digna*; cuyo eje fue el desalojo que asechaba a los vecinos del barrio.



Figura n.º 1: *Derecho a la vivienda digna*, La Boca Resiste y Propone (2015)

Hay dos tipos de arte. El arte que trabaja en función de los grupos concentrados, de los poderes dominantes y un arte que está al servicio de la fuerza transformadora del pueblo. Nosotros no entendemos el arte como mera expresión estética, sino cumpliendo siempre una función social al servicio de las fuerzas transformadoras del pueblo (Entrevista a Natalia Quinto, artista, 2015).

La idea del mural fue mostrar a Macri y sus topadoras tratando de desalojar a los vecinos (Entrevista a Lucas Quinto, artista, 2015).

Nos resistimos a la expulsión de nuestros vecinos de este el barrio que los vio nacer, a los incendios, a los desalojos, nos resistimos a la especulación inmobiliaria que proponen el PRO y a los inversionistas de los pibes descalzos (Facebook Oficial, La Boca Resiste y Propone, 2015).

El mural tiene un primer signo de impugnación. Se opone al proceso de gentrificación en el barrio de La Boca. Donde el Estado del GCBA promueve cambiar el “perfil” de la población del barrio y atraer inversiones privadas en conjunto con una población de mayor poder adquisitivo. Provocando así la expulsión de los habitantes históricos mediante el encarecimiento de las viviendas, los servicios públicos, etc. Pero además, el mural concientiza sobre la desinversión de algunas zonas, alerta sobre los efectos de la desgentrificación en el barrio de La Boca, que conforman un paisaje de tugurización de la vivienda, deshumanización de las condiciones de vida, destrucción física del hogar; y denuncia la emergencia de un mercado informal de la vivienda donde administradores y propietarios de conventillos han visto la forma de lucrar y obtener recursos.

Por último, el mural también señala otro signo de impugnación, resiste a que los dominios culturales se asimilen desde la lógica del mercado. Se opone, por caso, a las expresiones estéticas que se intentan imponer con la instalación del Distrito de las Artes en el barrio, que excluye el arte popular y a artistas locales; y que está íntimamente entrelazado con el proceso de gentrificación del barrio de La Boca.

Lo que Macri quiere es un La Boca solo decorativa y turística; no habitable para la gente. Esa es La Boca del Distrito de las Artes, talleres de gente bien. Esto también es arte, hay artistas que buscan y recrean otra estética que la que maneja el GCBA y que es representativa del ideario popular, y venimos a mostrárselo (Entrevista a Lucas Quinto, artista, 2015).

Dentro del programa del Distrito de las Artes se financia el 100 % de la compra de un inmueble para que un artista plástico ponga su galería, pero el Instituto de la Vivienda de la Ciudad no financia a un padre de familia su vivienda única en el barrio (Entrevista a Natalia Quinto, integrante del espacio La Boca Resiste y Propone, 2015).

Se ha descrito, entonces, una experiencia inscripta en lo que podríamos llamar un dispositivo de construcción de memoria en torno al proceso de gentrificación, desgentrificación y tugurización que padece el barrio de La Boca. A continuación se analiza la forma de funcionamiento de este dispositivo.

El ingreso del mural *Derecho a la vivienda digna* como dispositivo productor de memoria

El soporte articulado por el dispositivo es una pared situada en la avenida Don Pedro de Mendoza y Ministro Brin, esta no es cualquier arquitectura, la ubicación elegida por el dispositivo para desplegarse es el complejo Cooperativa de Vivienda Los Pibes: un edificio de cuatro pisos con treinta y tres módulos que alberga a más de 130 personas del barrio. La concreción de estas viviendas supuso un arduo trabajo, donde debieron sortearse numerosos obstáculos puestos por el IVC.

El arte se aplica al muro en función de un lugar concreto, con un mensaje y en diálogo con el espacio arquitectónico. Integra el flujo de la circulación en el espacio público. Y busca entonces la producción de dos niveles de destinatario. Por un lado, el transeúnte, quien al ver el mural puede construir memoria; y por otro, el habitante del barrio, que además puede aportar más información sobre la problemática habitacional que vive el barrio de La Boca.

Rápidamente el dispositivo añade una organización del trabajo de tipo colectivo. La organización del grupo, el correcto funcionamiento y la colaboración entre las partes son claves en el proceso que se lleva adelante en el dispositivo. Todos y todas colaboran en la limpieza de la pared.

Inmediatamente, el dispositivo se vale de un género para desplegarse, la pintura monumental. También añade una técnica, la pintura látex exterior. Esta última le ofrece una mayor capacidad de limpieza a fin de conservar su buen estado; y evitar así el deterioro que causan el hollín y los gases propios de ciudad.

La composición de múltiples puntos de vista es un presupuesto y, por ello, se busca articularlo al dispositivo. Se suma entonces una imagen pre-iconográfica que nos muestra una escena en la calle. Rápidamente, se suman subjetividades que completan la grilla (niños, mujeres y hombres) y escenifican una iconografía que nos muestra el proceso de exclusión que sufren en materia de vivienda, la amenaza ante el desalojo o el incendio de sus viviendas. Para ello, el dispositivo suma antagonistas a la cuadrícula, una topadora y la muerte, a las cuales personifica (atribuyéndole propiedades humanas); luego se le suma un hombre con un cerillo en la mano.

El dispositivo se mueve y, rápidamente, necesita señalar una pertenencia territorial para los personajes: el barrio. Y lo hace a través de ciertos convencionalismos en la vestimenta: la referencia de las camisetas del club Boca Juniors (aunque desprovistos de su simbología deportiva, como el escudo y los números) es ineludible. Se conecta con el barrio de La Boca de forma inmediata.

En cuanto al ambiente cultural en el que se mueven los personajes, el dispositivo se nutre de un paisaje costumbrista y popular, a partir de competencias indiciarias (pincel/arte, vivienda/conventillos, guitarra/música, pelota/fútbol), amenazado por la demolición o el incendio; no así sin resistencia. El centro del mural se convierte en el eje de tensión de la composición y los

personajes parecieran querer detener a los enemigos y a su ofensiva. En el dispositivo no hay estilización del conflicto presente.

Tampoco estilización del pasado. Mediante una transposición de la realidad indiciaria y el uso deliberado del contraste, el niño que detiene la topadora representa a los chicos muertos en los incendios, que se hacen presentes para resistir.

La iniciativa de La Boca Resiste y Propone, entonces, podría estar inscripta en un dispositivo situacional. Donde no hay acto de imposición, hay lectura de fuerzas en cada situación específica. La memoria barrial se objetiva en un elemento signifiante que no asume la forma ni la institucionalidad de un monumento. No interviene en la ciudad como diseño, sino como un diálogo. Se trata de una marcación colectiva que implica pensar la memoria como: “un conjunto de fuerzas heterogéneas, y hasta contradictorias, que afectan, alteran, suplementan un objeto o espacio y lo transforman en lugar” (Sztulwark, 2005).

Conclusión

Desde la asunción de Mauricio Macri al frente de la gobernación de la Ciudad de Buenos Aires, el Estado del GCBA se ha transformado en una maquinaria que se esfuerza por revalorizar el barrio de La Boca con el fin de cambiarle el perfil y atraer inversiones privadas en conjunto con una población de mayor poder adquisitivo. Desencadenando un proceso de *gentrificación* (Herzer, 2008) que expulsa a los habitantes históricos mediante el encarecimiento de las viviendas, los servicios públicos, etc.

En este sentido, esta transformación socioespacial, en el marco de un fuerte crecimiento turístico, involucró: (des) inversiones en los *espacios abyectos*, emprendimientos inmobiliarios y culturales privados, acciones de restauración de inmuebles patrimoniales, cierre y apertura de locales comerciales, incendios y desalojos.

En una ciudad de Buenos Aires, donde el arte se aprecia por su valor mercantil, el mural de La Boca Resiste y Propone replantea la importancia del barrio, del ciudadano y de las culturas como expresión de una identidad social. En este sentido se opone a las expresiones del arte cautivas en galerías y museos; o en la pública oferta que instrumenta la estética del mercado.

El mural integra el arte al espacio público permitiendo el acceso social a expresiones artísticas que lo reafirman como sujeto en búsqueda de una mejor calidad de vida. Recupera rasgos de identidad barrial y promueve la transformación social; visibilizando la amenaza que suponen los procesos de gentrificación para los habitantes históricos de La Boca.

El mural propone construir nexos donde la memoria barrial, el arte y la política se vinculan, superan esta suerte de esferas autónomas en las que la modernidad viene comprendiéndolos; y permite reformulaciones mutuas; que los dejan re-situados y redefinidos.

Bibliografía

- Blasco, Luis M. (2014), "Gubernamentalidad y políticas habitacionales en el barrio de La Boca", en *Question* [en línea]. <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2290>>. [Consulta: 11 de noviembre de 2015].
- Foucault, Michel (2009), *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*, Madrid: FCE.
- Foucault, Michel (1992), "El juego de Michel Foucault", en *Saber y verdad*, Madrid: La Piqueta.
- Sanjurjo, Luis y Manuel Tufró (2012), "Vigilancia, afecto, expulsión. Espacio urbano y 'espacio público' en la Ciudad de Buenos Aires", en Martini, Stella y Eugenia Contursi (comps.), *Comunicación pública del crimen y gestión del control social*, Buenos Aires: Ediciones La Crujía.
- Sztulwark, Pablo (2005), "Ciudad memoria, monumento, lugar y situación urbana", *Revista Otra Mirada* [en línea], n.º 4, <www.memoriaabierta.org.ar>. [Consulta: 11 de noviembre de 2015].
- Williams, Raymond (1997), *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.